

COREOGRAFIAR LA HISTORIA

Susan Leigh Foster

Manifiesto para cuerpos muertos y móviles

Sentada en esta silla, me revuelvo para superar las molestias, los dolores, las pequeñas tensiones que repercuten en cuello y cadera, con la mirada borrosa clavada en algún espacio entre aquí y los objetos más cercanos, me desplazo de nuevo, escucho los ruidos de mi estómago, los tictacs del reloj, me desplazo, me estiro, me acomodo, giro... soy un cuerpo que escribe^[1]. Solíamos fingir que el cuerpo no participaba, que permanecía mudo y quieto mientras la mente pensaba. Imaginábamos incluso que el pensamiento, una vez concebido, se transfería sin esfuerzo a la página mediante un cuerpo cuya función natural como instrumento facilitaba la pluma. Ahora sabemos que la cafeína que ingerimos se transforma en el ácido de pensamiento que luego el cuerpo excreta, grabando de este modo las ideas a lo largo de la página. Ahora sabemos que el cuerpo no puede ser tomado por hecho, no puede ser tomado en serio, no puede ser tomado.

Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal. Sus hábitos y posturas, gestos y demostraciones, toda acción de sus diversas regiones, áreas y partes, todo ello emerge de prácticas culturales, verbales o no, que construyen significado corpóreo. Cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales. Construida a partir de encuentros interminables y repetidos con otros cuerpos, la escritura de cada cuerpo mantiene una relación no natural entre su fisicalidad y su referencialidad. Cada cuerpo establece esta relación entre fisicalidad y significado junto con las acciones físicas y las descripciones verbales de los cuerpos que se mueven a su lado. Esta relación entre lo físico y lo conceptual no solo no es natural, sino que tampoco es permanente. Muta, se transforma, se vuelve a ejemplificar en cada encuentro.

La rodilla crujiente de hoy no es la rodilla que ayer subía la cuesta al trote. Nuestra manera de inclinarnos hacia ella, tan metafórica como cualquier intento de nombrarla o describirla, presupone ya identidades para mano y rodilla. Pero durante

su interacción las identidades de mano y rodilla se modifican. Juntas descubren que la rodilla siente o suena distinta, que la mano parece más vieja o más seca que ayer. Las comparaciones entre rodillas pasadas y presentes proporcionan un cierto sentido de continuidad, pero la memoria tampoco es fiable. ¿Fue hace un año cuando la rodilla comenzó a crujir de ese modo? ¿Dejó de hacer ese ruido mientras corría o después de un estiramiento? ¿Por qué dolía ayer y parece estar bien hoy?

El cuerpo nunca es solamente lo que pensamos que es (*los bailarines prestan atención a esta diferencia*). Engañoso, siempre en acción, el cuerpo es en el mejor de los casos *parecido a* algo, pero nunca *es* ese algo. De este modo, las metáforas que aluden a él, enunciadas en el habla o en el movimiento, son lo que da al cuerpo su más tangible sustancia.

Colecciones organizadas de estas metáforas, establecidas como las diversas disciplinas que inspeccionan, disciplinan, instruyen y cultivan el cuerpo, fingen permanencia de y para el cuerpo[2]. Sus regímenes altamente repetitivos de observación y ejercicio intentan ejemplificar constantes físicas. Transcurridas miles de flexiones, *pliés* o citologías, el cuerpo parece tener características uniformes, una estructura clara, funciones identificables. Si se está dispuesto a ignorar todas las sutiles discrepancias y a sostener los promedios estadísticos, es casi posible creer en un cuerpo que obedece a las leyes de la naturaleza. Pero entonces, de pronto, hace algo maravillosamente anómalo: abandona, cruza o de algún modo aparece fuera de los límites de lo que era concebible.

Esto no quiere decir que los gestos imprevistos más recientes del cuerpo sucedan más allá del mundo de la escritura. Por el contrario, los pronunciamientos más nuevos del cuerpo pueden entenderse únicamente como *bricolajes* de movimientos existentes. Una repentina facilidad para las proezas físicas figura como el producto de pasados esfuerzos disciplinarios por hacer que el cuerpo sea más rápido, más fuerte, más largo, más hábil. El comienzo de una enfermedad indica hábitos nocivos, represión psicológica, un proceso de limpieza. Cualquier nueva sensación de sexo proviene de un sensorio ampliado, pero no alternativo. Estas nuevas escrituras, aunque agiten las percepciones con su cautivadora inventiva, no destruyen, sino que recalibran la semiosis corporal.

Cómo escribir una historia de esta escritura corporal, este cuerpo que solamente podemos conocer a través de su escritura. Cómo descubrir lo que ha hecho y luego describir sus acciones en palabras. Imposible. Demasiado salvaje, demasiado caótico, demasiado insignificante. Disipado, desaparecido, evaporado en el aire más imperceptible, los hábitos e idiosincrasias del cuerpo, incluso las prácticas

que lo codifican y lo reglamentan, dejan tan solo las huellas residuales más dispares. Y cualquier residuo dejado atrás reposa en formas fragmentadas dentro de dominios discursivos adyacentes. *Aun así, puede ser más fácil escribir la historia de este cuerpo escribiente que la del cuerpo que mueve la pluma. El cuerpo que mueve la pluma, después de todo, tiene solamente una importancia mínima como robot inadecuado, como el aparato que no consigue ejecutar la voluntad de la mente.*

¿Qué marcadores de su movimiento podría haber dejado detrás una escritura corporal? Pero antes, ¿qué cuerpos escribientes? ¿cuerpos capacitados? ¿cuerpos esclavizados? ¿cuerpos dóciles? ¿cuerpos rebeldes? ¿cuerpos oscuros? ¿cuerpos pálidos? ¿cuerpos exóticos? ¿cuerpos virtuosos? ¿cuerpos femeninos? ¿cuerpos masculinos? ¿cuerpos triunfantes? ¿cuerpos desaparecidos? Todos estos géneros de cuerpos comenzaron primero a moverse a lo largo de sus días realizando lo que habían aprendido a hacer: transportar, saltar, ponerse de pie, sentarse, saludar, comer, vestirse, dormir, tocar, trabajar, luchar... Estas actividades cotidianas (no solamente la firma de un decreto, la llamada a la acción del batallón, la pose para un cuadro, no solo el cuerpo en la camilla, supurando pus, echando espuma por la boca), estos hábitos rutinarios y estos gestos minúsculos de los cuerpos, importaban. Estas “técnicas del cuerpo” (según las denominó Marcel Mauss y con anterioridad John Bulwer) tenían importancia por la forma en la que estaban modeladas y la forma en que se relacionaban unas con otras. Cada cuerpo realizaba estas acciones con un estilo a la vez compartido y único. Cada movimiento de un cuerpo evidenciaba una cierta fuerza, tensión, peso, forma, tempo y fraseo. Cada uno de ellos manifestaba una estructura física distinta, algunos de cuyos atributos se reiteraban en otros cuerpos. Todas las formas características de moverse de un cuerpo apelaban a valores estéticos y políticos. La intensidad de esas resonancias es lo que permite la unión de distintos géneros de cuerpos.

Sin embargo, los movimientos de cada cuerpo a lo largo del día forman parte del esqueleto de significado que también realza cualquier acción corporal anómala o espectacular. Esos patrones cotidianos de movimiento hacen que la seducción o la encarcelación, la histeria o la matanza, la rutina o el esparcimiento, tengan una importancia más característica. El cuerpo escribiente, en la constante efusión de su significación, ofrece matices de significado que suponen una diferencia. El cuerpo escribiente ayuda a explicar la mirada perdida del hombre negro en la comisaría blanca, los hombros alzados y los labios fruncidos de la mujer rica a su paso junto a la familia sin hogar, el movimiento de caderas y las cejas arqueadas de los hombres homosexuales cuando una pareja *hetero* entra en su bar, la mirada rígida y el ceño

fruncido de la mujer soltera que espera en la parada del autobús junto a una obra. O dicho con otras palabras: el cuerpo escribiente ayuda a explicar la mirada perdida del hombre negro en la comisaría de policía blanca, la mirada perdida de la mujer rica a su paso junto a la familia sin hogar, la mirada perdida de los hombres homosexuales cuando una pareja *hetero* entra en su bar, la mirada perdida de la mujer soltera que espera en la parada de autobús junto a una obra. Los pronunciamientos característicos de cada cuerpo en un momento determinado deben leerse en función de la inscripción, junto con otras, que continuamente produce. Una mirada perdida no significa lo mismo para todos los cuerpos en todos los contextos.

¿Cómo llegar al significado de este esqueleto de movimiento para cualquier pasado y lugar determinados? Los movimientos cotidianos de algunos cuerpos pueden haber sido grabados de diversas maneras en los manuales (ceremoniales, religiosos, educativos, sociales, amorosos, terapéuticos, marciales) que instruyen el cuerpo, o en imágenes que lo retratan, o en referencias literarias o mitológicas a su constitución y hábitos[3]. En sus movimientos, los cuerpos pasados también se rozaron con o se movieron a lo largo de construcciones geológicas y arquitectónicas, música, vestidos, decorados interiores... cuyos restos materiales dejan indicios adicionales de las disposiciones de dichos cuerpos. En la medida en la que las escrituras de cualquier cuerpo invitaban a una medición, se conservan documentos de las disciplinas de cálculo en los que se aborda la composición gramatical de un cuerpo (su tamaño, estructura, composición y química) que nos dicen algo sobre el estado de forma en que estaba un cuerpo.

Estos registros parciales de diversos tipos siguen existiendo. Documentan el encuentro entre los cuerpos y algunos de los marcos discursivos e institucionales que los tocaron, que actuaban sobre y a través de ellos, de distintas maneras. Estos documentos dibujan versiones idealizadas de los cuerpos: qué aspecto tenía que tener un cuerpo, cómo tenía que actuar, cómo estaba obligado a presentarse. O bien registran aquello que no era obvio, aquellos detalles del comportamiento corporal entendidos como necesarios para especificar, más que aquellos otros considerados evidentes por sí mismos. Ocasionalmente, reflejan patrones de desviación corporal, ya sean irónicos, inflamatorios, invertidos o pervertidos, con respecto a lo esperado. Cualquiera que sea su influencia sobre los cuerpos, estos documentos nunca producen una única figura física aislable e integral, sino que, por el contrario, abastecen el almacén del anticuario con los vestigios fraccionados del movimiento corporal a lo largo del paisaje cultural.

Un historiador de los cuerpos se aproxima a estos vestigios fragmentados con el esternón hacia delante, una señal (*en Occidente desde, digamos, el siglo XVIII*) de que su propio cuerpo busca, desea encontrar, el cuerpo desaparecido cuyos

movimientos produjeron esos vestigios. Sí, el historiador también tiene un cuerpo, tiene sexo, género, sexualidad, color de piel. Y este cuerpo tiene un pasado, más o menos privilegiado, más o menos limitado. El cuerpo de este historiador desea confraternizar con cuerpos muertos, desea saber de ellos: ¿qué se habrá sentido al moverse entre esas cosas, dentro de esos patrones, al desear esas habilidades, al ser observado desde esas posiciones, al moverse o ser movido por esos otros cuerpos? El cuerpo de un historiador desea habitar esos cuerpos desaparecidos por motivos concretos. Desea saber dónde se encuentra, cómo llegó hasta allí, qué opciones puede tener para moverse. Desea que esos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras.

Con ese fin, los cuerpos de los historiadores deambulan por los pasillos de la documentación, acercándose a ciertos ámbitos discursivos y alejándose de otros. Sí, la producción de historia es un esfuerzo físico. Requiere una gran tolerancia para sentarse y leer, para moverse lenta y calladamente entre otros cuerpos que asimismo se sientan pacientemente, con la mirada fija alternativamente en las pruebas de archivo y en las fantasías que generan. Esta práctica física entorpece los dedos, produce estornudos y molestias oculares.

A lo largo de este proceso, las propias técnicas corporales de los historiadores (antiguas prácticas de ver o participar en esfuerzos centrados en el cuerpo) alimentan el entramado de motivaciones que guían la selección de documentos específicos. El cuerpo de un historiador es atraído hacia el trabajo doméstico y la panoplia de prácticas sexuales. Otro responde a la etiqueta, la moda y la danza, pero ignora la formación relacionada con los deportes y el ejército. Otro aborda cuestiones relacionadas con la educación física, la anatomía y la medicina, pero elude las representaciones del cuerpo en la pintura; otro se detiene en la caza y en la fabricación de instrumentos musicales en paralelo con las prácticas de la edición pornográfica. Otro busca gestos excesivos en lugares con exceso de represión. Uno busca repeticiones físicas; otro, exageraciones; otro, acciones desafiantes. Cualesquiera que sean las clases y cantidades de referencias corporales en cualquier constelación determinada de prácticas, producirán versiones de cuerpos históricos cuya relación mutua está determinada tanto por la historia del cuerpo del historiador como por las épocas que ellos representan.

Al evaluar todos estos fragmentos de cuerpos pasados, la propia experiencia corporal y las propias concepciones del cuerpo de un historiador siguen interviniendo. Aquellos cuerpos del pasado eran “más orondos”, “menos expansivos en el espacio”, “más constreñidos por la vestimenta” que los nuestros. Toleraban “más dolor”, vivían con “más suciedad”. El “tobillo era más atractivo”, el rostro “menos demostrativo”, la “preferencia por el equilibrio vertical más pronunciada”

que en nuestra época. “Olían”, o “se afeitaban”, o “se cubrían” de manera distinta. “Aguantaban más”, “se esforzaban más”, “resistían con mayor tenacidad”. Incluso el espacio “entre” los cuerpos y los códigos para “tocarse” y “ser tocados” eran distintos a los actuales.

Estas comparaciones reflejan no solo una familiaridad con realidades corporales sino también, por parte del historiador, una interpretación de su importancia política, social, sexual y estética. En cualquiera de los rasgos y movimientos del cuerpo (el espacio que ocupa, su tamaño y sus disposiciones, la lentitud, rapidez o fuerza con la que se desplaza, la fisicalidad de un cuerpo en su integridad) resuena doblemente esta importancia cultural: las acciones físicas encarnaban estos valores cuando el cuerpo estaba vivo y coleando, cualquiera que fuese el aparato documental que registrara sus acciones, luego nuevamente evaluadas al reinscribir el impacto semiótico del cuerpo.

Pero aunque estos cuerpos del pasado incorporan las predilecciones corporales de un historiador, sus valores políticos y estéticos, también toman forma a partir de las limitaciones formales impuestas por la disciplina de la historia[4]. Los cuerpos de los historiadores han recibido formación para escribir la historia, han efectuado abundantes lecturas entre los volúmenes que componen el discurso de la historia y de ellos han aprendido a separarse para seleccionar información, evaluar su facticidad y formular su presentación de acuerdo con las expectativas generales de la investigación histórica. Desde este lugar más distante, trabajan para moldear la forma general de los cuerpos históricos, reclamando una cierta consistencia, lógica y continuidad de las numerosas y dispares inferencias que los componen. También han escuchado a las voces autorales contenidas en las historias que se esfuerzan por solidificarse para hablar con certidumbre transcendental. De esas voces han aprendido que los pronunciamientos sobre el pasado deben emitirse con tonos seguros e imparciales. Han deducido que los cuerpos de los historiadores no deben asociarse a sus temas, ni a colegas historiadores que de modo similar trabajan por descifrar los secretos del pasado. Por el contrario, esas voces contenidas en las historias pasadas enseñan la práctica de la quietud, un tipo de quietud que se extiende por el tiempo y el espacio, una quietud que se disfraza de omnisciencia. Al inmovilizarse ellos mismos, modestamente, los historiadores llevan a cabo la transformación en sujeto universal que puede hablar por todos.

Pero los cuerpos muertos se oponen a esa estaticidad. Producen una sacudida a partir de las imágenes asimiladas y proyectadas a partir de las cuales son confeccionados, una especie de agitación que conecta los cuerpos pasados y presentes[5]. Esta afiliación, basada en una especie de empatía cinestética entre cuerpos vivos y muertos pero imaginados, no disfruta de un estado primordial fuera

del mundo de la escritura[6]. No posee autoridad orgánica; no ofrece una validación fundamental del sentimiento. Pero está impregnada de vitalidad física y abarca una preocupación hacia seres que viven y han vivido. Una vez que el cuerpo del historiador reconoce valor y significado a la cinestesia, no puede *des-animar* la acción física de los cuerpos pasados que ha comenzado a sentir.

Al tensar levemente los párpados cerrados, se vislumbran cuerpos: cuerpos que miran fijamente, agarran, corren con temor, se yerguen estoicos, se sientan avergonzados, caen desafiantes, gesticulan seductores. En ese espacio irreal que recoge reconstrucciones filmadas o representadas del pasado, imágenes visuales del pasado y referencias textuales a cuerpos pasados, los cuerpos históricos comienzan a solidificarse. La cabeza se inclina en ángulo; el tórax se desplaza hacia un lado; el cuerpo escribiente escucha y espera mientras fragmentos de cuerpos pasados brillan tenuemente y luego se desvanecen.

Aunque los cuerpos escribientes reclaman una afiliación propioceptiva entre cuerpos pasados y presentes, también exigen la interpretación de su función en la producción cultural de significado: sus capacidades de expresión, las relaciones entre cuerpo y subjetividad que pueden articular, la disciplina y la regimentación corporales de las que son capaces, las nociones de individualidad y sociabilidad que pueden suministrar. Sin embargo, los hechos documentados en cualquier discurso registrado no crean el significado de un cuerpo. Justifican la relación causal entre el cuerpo y las fuerzas culturales que avivan, atizan y luego miden su capacidad de respuesta. Justifican solamente la relación corporal. Se mantienen al margen de la importancia de un cuerpo y en su estela. Y ni siquiera los movimientos de un historiador entre ellos pueden agruparlos para moldear un significado para la mirada inocente o el gesto revelador de un cuerpo pasado. La construcción de significado corpóreo depende de la teoría corporal [*bodily theotics*] (armazones de relaciones a través de las cuales los cuerpos realizan identidades individuales, sexuales, étnicas o comunitarias)[7].

Las teorías corporales están ya profundamente integradas en las prácticas físicas con las que el cuerpo de cualquier historiador está familiarizado. Cualquiera de las diversas actividades de su cuerpo (hombre o mujer) elabora nociones de identidad para cuerpo y persona, y estas nociones se unen a los valores inscritos en otras actividades relacionadas para producir hipótesis más seguras sobre quién es el cuerpo en contextos civiles, espectaculares, sagrados o liminales. Cualquier régimen normalizado de formación corporal, por ejemplo, encarna, en la organización misma de sus ejercicios, las metáforas empleadas para instruir el cuerpo y, en los criterios especificados de capacidad física, un conjunto coherente (o no tan coherente) de

principios que rigen la acción de dicho régimen. Estos principios, llenos de connotaciones estéticas, políticas y de género sexual, envían al cuerpo que los representa a terrenos más amplios de significado donde se mueve junto con cuerpos que llevan consigo señales relacionadas.

Las teorías de la significación corporal existen asimismo para cualquier momento histórico anterior. Circulando alrededor y a través de las particiones de cualquier práctica establecida y resonando en los intersticios entre las distintas prácticas, las teorías de las prácticas corporales, como imágenes del cuerpo histórico, se deducen de los actos de comparación entre pasado y presente, del roce de un tipo de documento histórico con otros. En los encuentros friccionales entre los textos, como por ejemplo aquellos que expresan elogio estético, observaciones médicas, conducta proscriptora y actividades recreativas, las teorías de la significación corporal comienzan a consolidarse.

Las primeras vagas nociones de una teoría del cuerpo pone el significado en movimiento. Como las formas donde las piezas de un rompecabezas deben encajar, las teorías perfilan la significación corporal en y entre distintas prácticas corporales. Las teorías permiten interpolar la evidencia de una práctica cuyo significado se ha especificado, en otra práctica en la que ha permanecido latente, aportando así a los cuerpos una identidad que anima una indagación específica así como el conjunto más amplio de prácticas culturales del que forman parte[8]. Las teorías hacen palpables los modos en los que el movimiento de un cuerpo puede crear significado.

Sin embargo, no todos los cuerpos escribientes encajan en las formas que esas teorías fabrican para ellos. Algunos se escabullen o incluso reaccionan violentamente cuando el historiador los lleva a los lugares adecuados; se resisten y cuestionan el margen de significado que podría abarcarlos. En la realización de la síntesis histórica entre cuerpos pasados y presentes, estos cuerpos caen en una tierra de nadie entre lo factual y lo olvidado, donde lo único que pueden esperar es que posteriores generaciones de cuerpos los encuentren.

*Hago un gesto en el aire, una cierta tensión, velocidad y forma que fluyen a través de brazo, muñeca y mano. Examinó este movimiento y siento mi torso levantarse y torcerse mientras busco las palabras que puedan describir con mayor precisión la cualidad e intención de este gesto. Repito el movimiento, me balanceo insistentemente hacia delante, ansiosa por convertir el movimiento en palabras. Una inhalación repentina, llevo sin respirar muchos segundos. Soy un cuerpo que anhela una traducción. **¿Estoy inmovilizando el movimiento, atrapándolo, mediante esta búsqueda de palabras que puedan adherirse a él? Esto es lo que pensábamos***

cuando creíamos que quien hacía la escritura era el sujeto. Considerábamos que cualquier intento de especificar algo más que fechas, lugares y nombres daría como resultado la mutilación o incluso la profanación del movimiento del cuerpo. Nos entregamos a ensalzamientos románticos sobre la evanescencia del cuerpo y el carácter efímero de su existencia y nos deleitamos en la fantasía de su absoluta imposibilidad de traducción^[9]. O bien, lo cual no es más que la postura complementaria, dábamos al pobre objeto mudo una palmadita en la cabeza y le explicábamos en tonos claramente articulados, condescendientes, que hablaríamos en su nombre, despojándolo así de su autoridad e inmovilizando su significación.

Una cosa es imaginar esos cuerpos del pasado y otra escribir sobre ellos. La sensación de presencia transmitida por un cuerpo en movimiento, las idiosincrasias de un físico determinado, la menor inclinación de la cabeza o el menor gesto de la mano... todo ello forma parte de un discurso corporal cuyo poder e inteligibilidad esquivan su traducción en palabras. Los movimientos de los cuerpos pueden crear una clase de escritura, pero esa escritura no tiene una fácil equivalencia verbal. Cuando se empieza a escribir un texto histórico, las discrepancias entre lo que puede moverse y lo que puede escribirse exigen a los historiadores otra forma más de compromiso y esfuerzo corporal. Sí, el acto de escritura es un trabajo físico, mostrado más intensamente como tal cuando el sujeto de esa escritura es el movimiento corporal resucitado del pasado por la imaginación.

Pero interpretar los movimientos de los cuerpos como variedades de escritura corpórea es ya un paso en la dirección correcta. Cuando las actividades corporales adoptan el estado de formas de articulación y representación, sus movimientos adquieren un estado y una función equivalentes a las palabras que los describen. El acto de escribir sobre cuerpos tiene su origen por tanto en la suposición de que el discurso verbal no puede hablar *por* el discurso corporal, sino que debe entrar en “diálogo” *con* ese discurso corporal^[10]. El discurso escrito debe reconocer las capacidades gramáticas, sintácticas y retóricas del recurso *movido*. Escribir el texto histórico, más que un acto de explicación verbal, debe convertirse en un proceso de interpretación, traducción y reescritura de textos corporales.

Cómo transportar lo movido en la dirección de lo escrito. Al describir movimientos de cuerpos, la propia escritura debe moverse. Debe poner en juego figuras retóricas y formas de construcción de locuciones y frases que evocan la textura y los tiempos [*timing*] de los cuerpos en movimiento. También debe dejarse habitar por todos los distintos cuerpos que participan en el proceso constructivo de determinación de la significación corporal histórica. ¿Cómo podría la escritura

registrar los gestos de estos cuerpos entre sí, la entrega y recepción de peso, el impulso coordinado o de choque de sus trayectorias en el espacio, la configuración o el modelado rítmico de su diálogo danzado?

*Y qué sucede si los cuerpos de los que escribo se salen de la página o de mi imaginación, no sé cuál de las dos cosas, y me invitan a bailar. Y qué sucede si sigo y me pongo a imitar sus movimientos. Mientras bailamos juntos (no la danza eufórica del cuerpo abandonado a sí mismo, no la danza engañosamente fácil de los cuerpos hiperdisciplinados, sino por el contrario, la danza reflexiva de cuerpos autocríticos que sin embargo encuentran en la danza la premisa de la creatividad y la capacidad de respuesta), no dirijo ni sigo. Parece como si esta danza que estamos haciendo se coreografiase a través de mí y también que estoy decidiendo qué hacer a continuación. **A menudo los bailarines han descrito esta experiencia como el cuerpo que asume el mando, el cuerpo que piensa sus propios pensamientos... pero esto es tan impreciso como poco útil; es de nuevo, simplemente, lo contrario del cuerpo que mueve la pluma.***

En algún momento, puede parecer que los cuerpos históricos que se han formado en la imaginación y en la página escrita adquieren vida propia. La investigación histórica adquiere estructura y energía suficientes como para generar significado y narrarse a sí misma. Sus determinantes representacionales y narrativos, imbuidos de la energía de su autor y de las vibraciones de los cuerpos muertos, comienzan a transitar por su cuenta. Cuando se produce esta transformación en la naturaleza de la investigación, tiene lugar también una consiguiente redefinición de la función autoral: el autor pierde identidad como autoridad rectora y se encuentra inmerso en el proceso del proyecto en curso. *Esto no es algo místico; en realidad es algo totalmente corporal. Más que una transcendencia del cuerpo, es una conciencia de moverse con, en y a través del cuerpo mientras nos movemos junto a otros cuerpos.*

La transformación de la identidad autoral no tiene nada en común con la apariencia de modesta objetividad que el sujeto universal trata de alcanzar. La voz universalista, incluso cuando se esfuerza por no contaminar las pruebas, por no menospreciar ningún punto de vista, trata sin embargo al sujeto histórico como un cuerpo de hechos. Asimismo, la voz partidista, fervientemente dedicada a rectificar algún descuido y a exponer activamente un campo de deficiencia en el conocimiento histórico, se aproxima al pasado como conjuntos fijos de elementos cuya visibilidad relativa tan solo necesita un ajuste. Si, por el contrario, el pasado se corporeiza, entonces puede moverse en diálogo con los historiadores, que a su vez transitan a una identidad que hace posible ese diálogo.

En este baile de todas las partes que se han creado, los historiadores y los sujetos históricos reflexionan al tiempo que recrean una especie de proceso coreográfico improvisado que se produce a lo largo de la investigación y escritura de la historia: mientras los cuerpos de los historiadores se asocian a documentos de cuerpos del pasado, tanto los cuerpos del pasado como los del presente redefinen sus identidades; mientras los historiadores asimilan las teorías de las prácticas corporales del pasado, esas prácticas comienzan a designar sus propias progresiones; mientras las traducciones de acontecimiento movido a texto escrito tienen lugar, las prácticas de moverse y escribir se emparejan; y mientras los relatos emergentes acerca de cuerpos pasados se encuentran con el conjunto [*cuerpo*] de limitaciones que dan forma a la escritura de la historia, surgen nuevas formas narrativas.

Coreografiar la historia, por tanto, es en primer lugar asegurarse de que la historia está hecha por cuerpos, y luego reconocer que todos esos cuerpos, al moverse y documentar sus movimientos, al aprender sobre el movimiento pasado, conspiran continuamente juntos y son objeto de conspiración. En el proceso de cometer sus acciones de cara a la historia, estos cuerpos pasados y presentes transitan a una semiosis mutuamente construida. Juntos configuran una tradición de códigos y convenciones de significación corporal que permite a los cuerpos representar y comunicarse con otros cuerpos. Juntos aplican la pluma a la página. Juntos bailan con las palabras. Ni el cuerpo del historiador ni los cuerpos históricos ni el cuerpo de la historia quedan fijados en este proceso coreográfico. Sus bordes no se endurecen; sus pies no se quedan clavados. Sus movimientos forman un sendero entre su potencial de actuar sobre algo y de ser objeto de actuación. En este terreno intermedio se hacen gestos mutuos, acumulando un corpus: de pautas de significación coreográfica sobre la marcha, decidiendo los pasos siguientes a partir de sus fantasías del pasado y de su recuerdo del presente.

Cavilaciones corporales

Puedo verlas ahora, a Clío y Terpsícore, vestidas con sus botas de combate y zapatillas de baloncesto, sus leotardos de licra y pantalones anchos, chaqueta de cuero, chaleco, por debajo del cual pueden verse las axilas sin afeitar, tal vez incluso una pajarita o unos plátanos de plástico a modo de peluquín... Puedo sentir las girar, tambalearse, caminar de costado y chocar violentamente una con otra, riéndose cómplices mientras se limpian el sudor de las frentes y de la piel entre labios y nariz; en un punto muerto, calculan meticulosamente el peso y la flexibilidad de la otra, corren a encontrarse a toda velocidad; ruedan como un solo cuerpo y luego se derrumban, solo para moverse en círculos en una conversación acelerada, intercambiando caracterizaciones de historiadores y coreógrafos del

pasado a quienes han inspirado. Los detalles perversamente realistas de una caricatura ponen en movimiento a la otra musa. Estos cuerpos simulados surgen de los suyos, un galimatías cinético, tan solo para ser desplazados por otras sutilezas corpóreas. Finalmente, se quedan sin fuerzas, caen al suelo, se ajustan un calcetín, se rascan una oreja. Pero estos gestos prosaicos, impregnados de la reflexividad natural de todas las musas, doblemente teatralizada por la mirada atenta de la compañera, ponen en marcha otro nuevo dueto: el cruce de piernas en respuesta al acto de apoyarse sobre un codo, una sacudida de pelo en respuesta a un sorbido. Este dueto se rejuvenece interminablemente. Tiene un insaciable apetito de movimiento[11].

Pero ¿dónde están bailando, Clío y Terpsícore? ¿En qué paisaje? ¿En qué ocasión? ¿Y para quién? Incapaces ya de mantenerse en poses contemplativas y amables, no contentas con servir de inspiración a lo que otros crean, estas dos musas transpiran para inventar un nuevo tipo de actuación, cuyas coordenadas deben ser determinadas por la intersección de las historiografías de la danza y del cuerpo. Pero ¿qué reivindicarán como el origen de su danza? ¿Cómo justificarán su nueva actividad coreográfica/académica?

En su rastreo de las imágenes de cuerpos originarios, Clío y Terpsícore se tropiezan con un relato de los orígenes de la danza, pero también de la retórica, la disciplina que, después de todo, dio lugar a la historia, repetida en las introducciones a diversos manuales de prácticas retóricas escritos después del tercer siglo después de Cristo y hasta el periodo bizantino[12]. Estas anécdotas mitohistóricas se centran en la ciudad de Siracusa cuando los tiranos Gelón e Hierón gobiernan con salvaje crueldad. Con el fin de asegurarse el control total sobre la población, prohibieron a los siracusanos hablar. Inicialmente, los ciudadanos se comunicaban con los gestos rudimentarios de manos y cabeza que expresaban sus necesidades básicas. Con el tiempo, no obstante, su lenguaje gestual, ahora identificado como *orkhestike* o danza-pantomima, alcanza una flexibilidad y una sofisticación comunicativas que lleva al derrocamiento de los tiranos. En la consiguiente confusión eufórica, un ciudadano, antiguo asesor de los tiranos, se ofrece para poner orden entre la multitud. Mezclando discursos gestuales y hablados, organiza sus explicaciones en introducción, narración, argumento, digresión y epílogo, las categorías estructurales fundamentales de la retórica, el arte de persuasión pública.

En este relato, la erradicación del habla por parte del tirano (un gesto de nivelación que se extiende a los espacios públicos y privados) pone a todos los ciudadanos, hombres y mujeres, a quienes dominan en el logos y a quienes sobresalen en el caos, en igualdad de condiciones. Desde este lugar común, los

cuerpos rebeldes de los ciudadanos, lentamente, llenan el movimiento de influencia lingüística. Circulan alrededor del tirano, conspirando con una *cinematografía* tácita y cautelosa, que no solamente indica sus necesidades expresivas y físicas, sino también una conciencia reflexiva de su difícil situación. Finalmente, su subversión colaborativa prevalece y el tirano es derrocado. En este momento de transicionalidad política (*y tomándose precisamente la cantidad de tiempo necesaria para superar una falla epistémica*), el cuerpo danzante, forjado en un sentido subversivo de la comunidad, se nutre y se infiltra en el cuerpo retórico, una figura pública y poderosa. La recuperación del habla, no obstante, no devuelve a la comunidad al habla tal como se practicaba anteriormente. Por el contrario, el cuerpo hablante adquiere una nueva elocuencia, una nueva fascinación, una nueva y seductora influencia sobre sus oyentes.

¿Qué es lo que parece tan prometedor en este relato, más allá de su deliciosa oscuridad o su singular emparejamiento de danza y retórica, como pretexto originario para el dueto de Clío y Terpsícore? No se sienten seguras de inmediato, pues ambas musas necesitan horas de negociación (danzada y hablada) para llegar a una interpretación en la que puedan ponerse de acuerdo: Clío inicialmente se niega a creer que el cuerpo retórico, una vez originado, haya conservado resonancia alguna del cuerpo danzante. Terpsícore, malhumorada, guarda silencio y señala con altivez y desdén la absoluta intraducibilidad de su arte. Clío, en un intento de diálogo, alaba el estatus primordial de la danza, madre de todas las artes. Terpsícore, infinitamente aburrida ante este homenaje descaminado y cargado de culpa, acusa a Clío de inspirar únicamente tonterías disecadas, estáticas. Entonces enloquecen: dan patadas; gritan; se expresan hiperbólicamente; adoptan posturas; se pellizcan las caras, encorvan los hombros, y dan rienda suelta a las más absurdas e hirientes provocaciones, fingen dolor, víctimas de su propio drama. Pero, en el silencio posterior, destaca la coreografía de su combate en toda su gloria retórica. Desconcertadas por sus propios excesos, pero intrigadas por la estética de su ira, no pueden sino mirarse directamente una a la otra. Se muerden los labios para no reírse y deciden seguir con sus deliberaciones.

Terpsícore siente la necesidad de racionalizar la coreografía como discurso persuasivo y Clío comprende la necesidad de llevar el movimiento y la carnalidad a la historiografía. Ambas están de acuerdo en que no tienen más remedio que admirar el inmenso poder de la cautela resistente de esos cuerpos que se han enredado con el personaje demoníaco de un tirano. Y sienten la fuerza de una coalición coreográfica compuesta por múltiples elementos. Desean cuerpos capaces de crear tropos, cuerpos que puedan plasmar o mostrar o exagerar o fracturar o aludir al mundo, cuerpos que puedan a la vez ironizar y metaforizar su existencia[13]. Los cuerpos

trópicos no se limitan a transportar un mensaje ni a transmitir fielmente una idea, sino que además afirman una presencia física, una presencia que apoya la capacidad de producir significado. De un modo irresistible, tales cuerpos no tienen autoridad sobre ninguna definición transcendental de su ser, sino que, por el contrario, siguen siendo totalmente dependientes de sus propios gestos deícticos para establecer una identidad.

Clío y Terpsícore han observado la aparición de este cuerpo trópico en sus propias colaboraciones. Creen en este cuerpo que fusiona danza y retórica, pero también sienten, tal como lo predice el relato, su siniestro potencial. Puede adquirir fuerza suficiente para influir en otros cuerpos o incluso inmovilizarlos bajo su influjo. No puede imponer ese poder si otros cuerpos han aprendido las convenciones coreográficas y retóricas mediante las cuales se transmite el significado. Mientras cada cuerpo trabaje para renovar y recalibrar esos códigos, el poder se mantiene en muchas manos. Pero si los cuerpos, cualesquiera, permiten que este cuerpo de convenciones los pille desprevenidos, el cuerpo tiránico dominará.

Decididas a mantener descorporeizados a estos tiranos, *Clío y Terpsícore se acaban su café, se arremangan y se ponen a escribir (¿o es a bailar?)*:

Posdata

La reivindicación de un cuerpo escribiente-danzante, formulada en respuesta a las exigencias políticas de este momento específico, establece su propia fecha en el tipo de inscripción que intenta poner de manifiesto. En otro momento y dadas unas circunstancias políticas distintas, la metáfora de una topología corporal bien podría considerarse más reaccionaria que resistente. En un momento semejante, Clío y Terpsícore podrían acordar, por el contrario, reinventar una separación de cuerpo y escritura con el fin de preservar los poderes tanto de la retórica como de la danza. En un mundo, por ejemplo, más allá de lo escrito, un mundo formado únicamente por pantallas de simulacros que nos invitasen a ponernos ropa de realidad virtual y a zambullirnos en pantallas de imágenes en constante despliegue, ¿qué daría a la presencia del cuerpo o a su desaparición preponderancia sobre otras visiones?

Traducción: © Antonio Fernández Lera 2012

Notas

[1] Roland Barthes fue quien más claramente tomó en consideración este enfoque de la escritura corporal mediante su atención a las circunstancias físicas que rodeaban a su propia profesión como escritor (la

organización de su escritorio, sus rutinas cotidianas, etcétera) en su autobiografía *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), así como en su brillante análisis del teatro de muñecos del Bunraku que aparece tanto en *Image, Music, Text* [antología de textos de Barthes en inglés] como en *L'Empire des signes* (1970). En ese ensayo [...] argumenta que los gestos dramáticos de los muñecos, las manipulaciones pragmáticas de los marionetistas y las vociferaciones hiperbólicas del cantante pueden considerarse en cada caso una forma de escritura.

[2] Los estudios de Michel Foucault del cuerpo marcado por sistemas penales, médicos y sexuales de significado han generado una importante literatura de investigación de los mecanismos culturales por los que se regula el cuerpo.

[3] Véase "Techniques of the Body", de Marcel Mauss, y *Chirologia and Chironomia* (1644), de John Bulwer, cuya importancia es abordada por Stephen Greenblatt en su capítulo para el libro *Choreographing History* editado por Susan Leigh Foster.

[4] Natalie Zemon Davis presenta este tema en su artículo titulado "History's Two Bodies" (1988), que sirvió de inspiración para este ensayo. En *L'écriture de l'Histoire*, Michel de Certeau proporciona una descripción elocuente y mucho más detallada de la formación disciplinaria del historiador. Véase especialmente su capítulo titulado "L'opération historiographique".

[5] Mi propuesta aquí para una especie de relación empática entre el cuerpo del historiador y los cuerpos históricos se inspira en el complejo uso del término "pasión" en *Tango and the Political Economy of Passion*, de Marta Savigliano. Para Savigliano, es *a la vez tanto* un acontecimiento construido culturalmente, susceptible de mercantilización y exportación, *como* una eclosión primaria de sentimiento en respuesta a otra.

[6] El concepto de empatía cinestética se inspira en el concepto del crítico de danza John Martin de mímica interior, elaborada en su *Introduction to the Dance* (1939). Martin argumenta que los cuerpos responden propioceptivamente a las formas, los fraseos rítmicos y los esfuerzos tensionales de otros cuerpos. Martin propuso este intercambio empático entre los cuerpos para justificar su concepción de la coreografía como una versión esencializada o destilada de sentimientos que, mediante el mimetismo interior, se transfieren al cuerpo y a la psique del espectador. Desde luego no me interesa racionalizar las teorías esencialistas del arte, pero ciertamente creo que sentir los sentimientos de otro cuerpo es un aspecto enormemente importante (e infravalorado) de la experiencia cotidiana y artística.

[7] El *Oxford English Dictionary* identifica dos significados de la palabra arcaica *theoric* [teoría], uno relativo a lo teórico [*theoretical*] y otro a lo *realizativo* [*performative*]. Al resucitar este término, intento hacer gestos en ambas direcciones a la vez.

[8] Uno de los mejores ejemplos de la capacidad de la teoría para permitir al historiador captar las analogías entre prácticas culturales distintas sigue siendo el ensayo de Raymond Williams sobre la aparición del monólogo como práctica teatral, *The Sociology of Culture* (1982).

[9] June Vail presenta una crítica informativa de esta posición característica en "Issues of Style: Four Modes of Journalistic Dance Criticism" (1993).

[10] En "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others" (1991), Donna Haraway establece la distinción entre "hablar con" y "hablar para" en su análisis de los debates sobre temas ecológicos en los que ciertos sectores dicen hablar en nombre de especies en peligro de extinción.

[11] Aquí el lector puede reconocer una referencia al exquisito ensayo de Carolyn Brown sobre Merce Cunningham titulado "An Appetite for Motion" (1968). La influencia de Cunningham sobre este dueto entre Clío y Terpsícore se explica más extensamente en mi libro *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986).

[12] Vincent Farenga trae a la luz este relato en su revelador artículo "Periphrasis on the Origin of Rhetoric". Su interés en el relato es complementario pero difiere del de las musas en cuanto a que él se centra en la incapacidad del lenguaje, ya sea hablado o gestual, para abordar directamente el funcionamiento de la retórica.

[13] Hay que destacar que el teórico del movimiento de finales del siglo XVIII Johann Jacob Engel señaló estas posibilidades retóricas del cuerpo en su extraordinario estudio del gesto teatral titulado *Idées sur le geste et l'action théâtrale* [*Ideen zu einer Mimik*].

Bibliografía

- Barthes, Roland: *L'Empire des signes*, Skira, Paris, 1970. (*El imperio de los signos*, Mondadori, 1991. Trad. Adolfo García Ortega).
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975. (*Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, 2002. Trad. Julieta Fombona).
- “Lesson in Writing”, en *Image, Music, Text* [antología de textos de Barthes en inglés], Hill and Wang, Nueva York, 1977. Trad. inglesa de Stephen Heath.
- Brown, Carolyn: “An Appetite for Motion”, *Dance Perspectives* 34, 1968.
- Bulwer, John (1644): *Chirologia, or The Natural Language of the Hand, and Chironomia, or The Art of Manual Rhetoric*, editado por James W. Cleary, prólogo de David Potter, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1974 (la primera edición, en dos volúmenes, se realizó en Londres en 1644).
- Davis, Natalie Zemon: “History’s Two Bodies”, *The American Historical Review* 93, n. 1, febrero 1988.
- De Certeau, Michel: *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, París, 1975. (*La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 2006. Trad. Jorge López Moctezuma).
- Engel, Johann Jacob: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785-86. (Susan Leigh Foster cita esta obra en su edición en francés: *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1794), Slatkine Reprints, Ginebra, 1990).
- Farenga, Vincent: “Periphrasis on the Origin of Rhetoric”, *MLN [Modern Language Notes]*, 94, 1979.
- Foster, Susan Leigh: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley, 1986.
- (ed.): *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.
- Giedion, Sigfried: *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Nueva York, 1948. (*La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Trad. Esteban Riambau).
- Greenblatt, Stephen: “Toward a Universal Language of Motion: Reflections on a Seventeenth-Century Muscle Man”, en Foster, Susan L. (ed.): *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.
- Haraway, Donna: “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”, en *Cultural Studies Now and in the Future*, editado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler, Routledge, Nueva York, 1991. (“Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, *Política y Sociedad*, 30, Madrid, 1999. Trad. Elena Casado).
- Jameson, Fredric: “Periodizing the Sixties”, en Sayers y otros (eds.): *In the Sixties without Apology*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1984.
- Martin, John: *Introduction to the Dance*, Norton, Nueva York, 1939.
- Mauss, Marcel: “Techniques of the Body», *Economy and Society* 2, no. 1, febrero de 1973. [“Les techniques du corps”, conferencia pronunciada por Marcel Mauss el 17 de mayo de 1934 ante la Société de Psychologie y publicada en el *Journal de Psychologie* (1936): vol. xxxii, n° 3-4; traducción castellana de José Casas, Carlos Laguna y Carmen Martínez Gimeno en Crary, J. y Kwinter, S. (1996) (eds.), *Incorporaciones*, Cátedra, Madrid).
- Ness, Sally Ann: *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1992.
- Savigliano, Marta E.: *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview, Boulder, Col., 1994.
- Vail, June: “Issues of Style: Four Modes of Journalistic Dance Criticism”, en *Looking at Dance: Critics on Criticism*, editado por Susan Lee y Lynne Anne Blum, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1993.
- Williams, Raymond: *The Sociology of Culture*, Schocken Books, Nueva York, 1982. (*Sociología de la*

cultura, Paidós, Barcelona, 1994. Trad. Graziella Baravelle).

Versión reducida del texto “Choreographing History” publicado en inglés en el libro editado por Susan Leigh Foster: *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995. La versión reducida, en inglés, fue publicada posteriormente en Alexandra Carter (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Nueva York, 1998.

© Indiana University Press, Susan L. Foster 1995

Susan Leigh Foster. Coreógrafa y académica. Profesora del Departamento de Danza, Cultura y Artes del Mundo en la UCLA. Autora de *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1986), *Choreography and Narrative: Ballet’s Staging of Story and Desire* (1996), *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (2002) y *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011). Además es editora de tres antologías: *Choreographing History* (1995), *Corporealities* (1996) y *Worlding Dance* (2009).